

## Monophonie

Olsen, Michel

*Published in:*  
Les polyphonistes scandinaves III

*Publication date:*  
2001

*Document Version*  
Også kaldet Forlagets PDF

*Citation for published version (APA):*  
Olsen, M. (2001). Monophonie. In M. Olsen (Ed.), *Les polyphonistes scandinaves III: De skandinaviske polyfonister III* (pp. 87-106). Samfundslitteratur.

### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain.
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal.

### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact [rucforsk@kb.dk](mailto:rucforsk@kb.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

## Monophonie

### Introduction

Au cours de nos travaux sur la polyphonie j'ai été pris par quelques doutes, aussi bien sur la 'polyphonie' que sur le 'dialogue' décrits par Bakhtine. C'est sur ces deux termes que porteront les quelques réflexions qui vont suivre.

Commençons par le 'dialogisme'. On trouve surtout le « principe dialogique » (titre d'un ouvrage de Holquist) développé dans le livre sur Dostoïevskij. La non réification du prochain, la compréhension (et non pas l'explication) du prochain serait une caractéristique de Dostoïevskij et la 'révolution copernicienne' opérée par cet auteur (254/-85). Je ne donne qu'une citation.

(1) Pour l'auteur, le héros n'est ni un " lui " ni un " moi ", mais un " tu " à part entière, c'est à dire le " moi " équivalant d'autrui (le " tu es "). Le héros est le sujet auquel l'auteur s'adresse avec un profond sérieux et non pas dans un jeu rhétorique ou dans une convention littéraire. (1994 : 270 ; 1970 : 102).

On peut ajouter que les rapports (idéals) entre personnages se réalisent selon ce même principe (dialogisme, compréhension du point de vue de l'autre, ce qui n'équivaut pas à un accord, évidemment).

### Le dialogue qui disparaît.

Or pour dialoguer, il faut se comprendre. Mais ce n'est pas la compréhension qui fait défaut dans la majeure partie de la littérature ancienne. Il existe bel et bien dans l'épopée un cadre de références commun. On trouve, appliquées à l'épopée, des remarques comme :

(2) Son point de vue sur lui-même (le héros) coïncide pleinement avec celui des autres (1978 (1975): p. 468)

Évidemment on pourrait discuter longuement sur le terme de coïncidence, mais la précision qu'apporte la citation suivante rappelle de façon frappante la manière dont Bakhtine caractérise l'œuvre de Dostoïevskij.

(3) Il (le héros) ne voit, il ne sait de lui-même que ce que les autres voient et savent. Tout ce qu'un autre ou l'auteur peuvent dire de lui, il pourrait le dire lui-même (1978 (1975) : p. 468).

C'est cette mutuelle compréhension qu'il faut, à mon sens, retenir, dans l'épopée (et, comme on le verra, dans d'autres genres sérieux). Il existerait donc une compréhension au début et en fin de parcours de l'histoire littéraire. (J'exagère un peu, car Dostoïevskij n'a guère fait de vraie école). Entre les deux il y a l'aliénation qui s'est emparée d'une grande partie de la littérature, et cette aliénation est probablement un produit de l'émergence de sociétés toujours plus complexes et dynamiques. Cette évolution a été amplement étudiée par les différentes approches sociologiques et marxistes, mais l'approche (non marxiste) de Bakhtine met en évidence un effet important d'une telle évolution, à savoir que la communication s'en trouve également affectée.

Dans la littérature de cour, on se comprend entre pairs de la même société, quelle que soit d'ailleurs le genre (tragédie, roman sérieux ou épopée) et indépendamment du développement des genres encore 'mineurs', dont (encore) le roman. Les chevaliers et, plus tard, les dames, partagent les mêmes normes. Dans *la Chanson de Roland*, les Sarrasins sont certes traités de tout les noms ; et leur roi, Marsile, cherche à tromper l'empereur Charles à l'instigation de Ganelon, le traître. Mais les épisodes qui mettent en scène ces deux personnages, où il figurent en gros plan, jouent sur des présupposés sensibles à un auditoire de chevaliers: L'auditoire a compris les difficultés de Marsile, quelque mécréant qu'il soit, devant un ennemi victorieux aussi bien que les affres de Ganelon qui se voit imposer une mission périlleuse : aller comme ambassadeur chez Marsile. (Mais je me rappelle encore ma première lecture de *la Chanson de Roland*, où je n'ai compris rien de rien à la scène où Ganelon doit accepter la mission d'émissaire de Charles, probablement parce que je savais qu'il était le traître. Il suf-

fisait pourtant de se mettre à sa place, ce que fait aussi bien l'auteur que les personnages).

Ganelon a peur, mais il réussit, tant soit mal, à dominer ce sentiment. Or, j'avais mis la peur en veilleuse. Par conséquent, je n'avais pas non plus compris les paroles de Roland, y voyant non pas la dérision, mais une amabilité ! (qui, évidemment, ne colle pas tout à fait la réaction de Ganelon).

(4)

« FRANCS CHEVALERS » DIST LI EMPERERE CARLES,  
CAR M ESLISEZ UN BARUN DE MA MARCHE,  
QU A MARSILIUN ME PORTAST MUN MESSAGE ». CO DIST ROLL, « CO ERT GUENES MIS PARASTRE ». DIENT FRANCEIS, « CAR IL LE POET BEN FAIRE. SE LUI LESSEZ, N I TRAMETREZ PLUS SAIVE ». E LI QUENS GUENES EN FUT MULT ANGUISABLES. DE SUN COL GETET SES GRANDES PELS DE MARTRE, E EST REMES EN SUN BLIALT DE PALIE, VAIRS OUT LES OILZ E MULT FIER LU VISAGE. GENT OUT LE CORS, E LES COSTEZ OUT LARGES. TANT PAR FUT BELS, TUIT SI PER L EN ESGUARDENT. DIST A ROLL, « TUT FOL PUR QUEI T ESRAGES, CO SET HOM BEN, QUE JO SUI TIS PARASTRES, SI AS JUGET, QU A MARSILIUN EN ALGE. SE DEUS CO DUNET, QUE JO DE LA REPAIRE, JO T EN MUVRAI UN SI GRANT CONTRAIRE, KI DURERAT A TRESTUT TUN EDAGE ». RESPUNT ROLL, « ORGOILL OI E FOLAGE. CO SET HOM BEN, N AI CURE DE MANACE, MAIS SAIVES HOM IL DEIT FAIRE MESSAGE. SI LI REIS VOELT, PREZ SUI, POR VUS LE FACE ». GUENES RESPUNT, « PUR MEI N IRAS TU MIE, TU N IES MES HOM, NE JO NE SUI TIS SIRE. CARLES COMANDET, QUE FACE SUN SERVICE, EN SARRAGUCE EN IRAI A MARSILIE, [...] (274-299) EINZ I FRAI UN POI DE LEGERIE, QUE JO N ESCLAIR CESTE MEIE GRANT IRE ». QUANT L OT ROLL, SI CUMENCAT A RIRE AOL.«

Nobles chevaliers, dit l'empereur Charles, choisissez-moi un baron de ma terre qui pour moi porte à Marsile mon message. » Et Roland dit : « Ce sera Ganelon, mon parâtre. » Les Français disent : « Certes, il peut bien le faire. Lui refusé, vous n'en enverrez pas de plus sage. » Le comte Ganelon en fut tout angoissé : de son cou il rejeta ses grandes peaux de martre, Il en reste en sa tunique de soie. Il avait les yeux vifs et le visage farouche, le corps bien fait et la poitrine large : il était si beau que tous ses pairs le regardent. Il dit à Roland : « Insensé, pourquoi cette age ? L'on sait bien que je suis ton parâtre, et tu as décidé que j'aille vers Marsile ! Si Dieu m'accorde que je revienne de là-bas, je te causerai un si grand dommage qu'il durera pendant toute ta vie. » Roland répond : « Quel orgueil insensé ! On le sait bien : je me moque des menaces, mais c'est au sage de porter le message. Si le roi le veut, je suis prêt à prendre votre place. » Ganelon répond : « Tu n'iras pas à ma place. Tu n'es pas mon homme, je ne suis pas ton seigneur. Charles ordonne que je face son service : à Saragosse j'irai vers Marsile, mais je m'amuserai un peu avant que je ne dissipe cette grande colère. » Quand Roland l'entend, il se met à rire.

Mais surtout, je n'avais pas compris que l'auditoire n'a eu aucune difficulté à comprendre Ganelon, à se mettre à sa place. Tout en rejetant le comportement du traître – du moins tant qu'il est évoqué dans la distance poétique – les chevaliers auront compris le dilemme qui

pour eux pouvait se présenter tous les jours en temps de guerre et qui était donc dans sa précision d'une actualité brûlante.

De plus, Ganelon a un groupe de partisans qui, lors de son départ, s'apitoie sur son sort :

(5)

LA VEISEZ TANT CHEVALER PLOTER,  
KI TUIT LI DIENT, « TANT MARE FUSTES BER,  
EN LA CORT AL REI MULT I AVEZ ESTED,  
NOBLE VASSAL VOS I SOLT HOM CLAMER,  
KI CO JUGAT, QUE DOUSEZ ALER,  
PAR CHARLEMAGNE N ERT GUARIZ NE TENSEZ.  
LI QUENS ROLL NEL SE DOUST PENSER  
QUE ESTRAIT ESTES DE MULT GRANT PARENTED. »  
(349-356)

Là vous auriez vu tant de chevaliers pleurer,  
Qui tous disent : « A quoi bon votre valeur ?  
A la cour du roi vous êtes longtemps resté ;  
l'on vous y proclame un noble vassal.  
Celui qui décida que vous alliez la-bas,  
par Charlemagne ne sera ni sauvé ni protégé.  
Le comte Roland n'aurait pas dû y penser,  
car vous sortez d'un très grand lignage. »

Ganelon n'est pas un traître d'opérette, il représente quelque chose, peut-être même le parti de la paix (v. l'excellente introduction de J. Dufournet.). Voici en effet, en échange de mots entre Ganelon et Blancandrin, l'émissaire de Marsile :

(6)

[...] SEIT, KI L OCJET, TUTE PAIS PUIS AVRIUMES AOI  
  
DIST BLANCANDRINS, « MULT EST PESMES ROLLANT,  
KI TUTE GENT VOELT FAIRE RECREANT,  
E TUTES TERES MET EN CHALLENGEMENT. »  
(392-394).

Qu'on le tue, et nous aurions une paix

Blancandrin dit : « Roland est un criminel :  
il veut réduire à merci tous les peuples  
et il revendique toutes les terres. »

J'ai donné des citations assez étendues pour montrer que l'entente joue à merveille. J'ai donc beaucoup de peine à suivre Bakhtine dans sa caractéristique de l'épopée qui traite, certes, du « passé national » mais vu, du moins ici, sous l'éclairage de l'actualité (le système féodal ne fut mis en place qu'après Charlemagne, or ce sont les tensions inhérentes à ce système qui sont développés dans l'introduction et la fin de *la chanson de Roland*).

Avançons de quelque six cents ans ; Dans *la Princesse de Clèves*, on trouve toujours, une entente qui va de soi, entente entre personnages (tous appartenant à la même haute aristocratie), auteur et public.

Ailleurs j'ai analysé, seul (2001a) et avec Henning Nølke (2001) le connecteur *puisque*. Ce connecteur appelle une maxime et cette maxime

peut être différente de celles qu'acceptent le public ou l'auteur, comme cela ressort de la citation suivante :

(7) Elle ne croyait pas que les choses pussent se représenter les mêmes à des places différentes, et, *puisque* la portion vécue avait été mauvaise, sans doute ce qui restait à consommer serait meilleur (*Madame Bovary* : II,3 ; p. 80).

Le *puisque* de ce petit texte est celui d'Emma, où plus précisément, *puisque* s'appuie sur la logique d'Emma. *Puisque* fait partie intégrante du DIL (Discours Indirects Libre, utilisé comme quasi synonyme de style indirect libre). Le changement de voix est provoqué par la présentation des croyances d'Emma dont se dissocie l'auteur. Pour lui, « les choses peuvent se représenter les mêmes à des places différentes ».

Or dans *la Princesse de Clèves*, la maxime véhiculée par *puisque* est partagée par tout le monde :

(8) Monsieur de Clèves se trouvait heureux, sans être néanmoins entièrement content. Il voyait avec beaucoup de peine que les sentiments de mademoiselle de Chartres ne passaient pas ceux de l'estime et de la reconnaissance, et il ne pouvait se flatter qu'elle en cachât de plus obligeants, *puisque* l'état où ils étaient lui permettait de les faire paraître sans choquer son extrême modestie. Il ne se passait guère de jours qu'il ne lui en fît ses plaintes (p. 258).

*Puisque* pourrait introduire un monologue intérieur de Monsieur de Clèves mais, en l'occurrence, on peut tout au plus parler d'un proto-DIL ou DIL embryonnaire ou 'embryon de point de vue' (Rabatel). L'auteur et le personnage acceptent tous les deux la maxime. Les instructions pragmatico-sémantiques apportées par *puisque* : trouver un maxime, ne trouvent que celles partagées par toutes les instances de la communication : personnages, auteur, public. Et la princesse de Clèves, finissant par refuser la société, peut toujours s'expliquer, le public peut comprendre les prémisses de sa décision. J'ai appelé, pour éviter la confusion des termes, 'entente' cette compréhension mutuelle entre personnages de la littérature traditionnelle sérieuse.

Chez Flaubert, par contre, l'éclatement de l'entente est consommée. Les maximes d'Emma ne sont pas partagées par l'auteur, ni par son lecteur implicite. Mais l'auteur n'en exprime pas d'autres, il n'y a

plus d'entente au niveau des idées exprimées, entre auteur, lecteur et personnages.

Ce qui invite à un rappel : lors de notre collaboration, Henning Nølke a mis en évidence les principes d'une grammaire 'instructionnelle', fort utile pour les littéraires (pour puisque, il s'agit de trouver la maxime et de l'attribuer à quelque instance textuelle, personnage ou auteur. L'exemple de *Madame Bovary* est instructif à cet égard. Or, dans un univers homogène comme celui de *la Princesse de Clèves*, certaines distinctions ne trouvent pas de points d'appui, et la maxime est attribuée indistinctement au personnage et à l'auteur).

On pourrait d'ailleurs décrire ces phénomènes également en termes d'esthétique de la réception. *La Princesse de Clèves* serait – en ce qui concerne les paramètres qui nous occupent, les maximes évoquées par *puisque* – un 'texte clos', *Madame Bovary* un texte plus 'ouvert', mais je n'oserais porter ici un jugement global sur l'ouverture relative des deux textes. Autrement dit, le *puisque* de *La Princesse de Clèves* ne semble pas ouvrir un 'vide', une 'lacune', contrairement à celui de *Madame Bovary*.

On pourrait également parler de textes plus ou moins monophoniques, voire pseudo-monophoniques. Soit la phrase :

(9) Il s'aperçut qu'elle l'aimait

Dans une lecture cursive, sans mise en garde, le lecteur prendra l'amour du protagoniste féminin pour un amour assuré, mais au fil du récit il peut se tromper. Les verbes factifs ne semblent pas garantir la vérité (fictionnelle) de leur complétives. Et cela semble valoir pour leur utilisation, non seulement parenthétique (décrite par Banfield p.), mais également introductive : la valeur de vérité de « elle l'aimait, s'aperçut-il » et « il s'aperçut qu'elle l'aimait » semble être identique, contrairement à ce que veulent Kiparsky et Kiparsky (1971), cités par Banfield (p. 191). L'exemple donné est :

(10) The reporter for *Le Monde*

(a) realized, knew, conceded, revealed

(b) said, felt denied, thought)

that the rebels had taken the air port (p. 192).

qui donne des verbes factifs (a) et des verbes non factifs (b). Mais une mise en récit avec des verbes factifs introductifs comme :

(11) The imaginative reporter for *Le Monde* realized, knew, conceded, revealed [...]

offre déjà une assertion douteuse. Et l'absence de « imaginative » probablement ne ferait que réserver un éventuel effet pour plus tard. C'est d'ailleurs ce que suggère Banfield pour les textes narratifs (p. 192 s.). Hors de fiction, les verbes factifs introduisent probablement des complétives vraies, sauf pour les effets ironiques, la citation implicite, etc., faudra-t-il probablement ajouter. Comme me le fait remarquer Henning Nølke, il existe probablement une nuance subtile entre l'usage parenthétique et introducteur des verbes factifs. L'usage parenthétique ne comporterait aucune présupposition alors que l'usage introducteur en comporterait une, mais faible, définie ainsi par Nølke (1983, p. 33) :

Un présupposé faible (pp) d'une phrase ph est une proposition telle que l'énoncé qui correspond à ph sera correct si et seulement si les conditions a. et b. sont remplies :

- a. le locuteur croit que pp est vrai
- b. le locuteur suppose que l'interlocuteur ne pense pas que pp soit faux.

Un présupposé fort (PP) se distingue d'un présupposé faible par :

- b1. le locuteur suppose que l'interlocuteur croit que PP est vrai.

Mais en ce qui concerne les textes de fiction, les choses se compliquent. S'agit-il plutôt d'un problème de voix ? Au fond, quand le lecteur s'aperçoit de son erreur, il s'aperçoit en même temps que la voix qui proférait l'assertion fautive n'était pas celle de l'auteur et, dans la citation suivante, le lecteur n'a même pas le temps de se tromper.

Mais cette nouvelle caractéristique ne devrait-elle pas entraîner un réexamen de la catégorie de 'récit' (vs. 'discours') de Benveniste ? La 'subjectivité' pénètre jusque dans le 'récit' qui, selon Benveniste, se raconterait sans sujet ! cf. Ducrot (1980), Vuillaume (1990) et Fløttum (2000).



Je donne tout d'abord un exemple de Cervantes où l'erreur du chevalier est manifeste. Ce que « connut » Don Quijote, c'est le bachelier Carrasco, déguisé en chevalier errant, donc sa propre idée fixe :

(12) El decir esto y el tenderse en el suelo todo fue a un mismo tiempo, y al arrojarle hicieron ruido las armas de que venía armado, manifiesta señal por donde conoció don Quijote que debía de ser caballero andante, y, llegándose a Sancho, que dormía, le trabó del brazo, y con no pequeño trabajo le volvió en su acuerdo, y con voz baja le dijo:

“Hermano Sancho, aventura tenemos.” (II, cap. 12)

ou bien :

(13) Y todos, o los más, derramaban pomos de aguas olorosas sobre don Quijote y sobre los duques, de todo lo cual se admiraba don Quijote, y aquél fue el primer día que de todo en todo conoció y creyó ser caballero andante verdadero, y no fantástico, viéndose tratar del mismo modo que él había leído se trataban los tales caballeros en los pasados siglos (II, cap. 31).

où la connaissance et la croyance coïncident.

Mais, dans l'exemple suivant, si le lecteur peut prendre « comprit » pour la voix de l'auteur, il sera détrompé par la suite (mais notons qu'un roman chantant les bénédictions de la maternité pourrait parfaitement faire assumer par l'auteur la compréhension de l'héroïne).

(14) Son coeur et sa chair se ranimaient, elle se sentait mère !

Elle voulut connaître son enfant ! Il n'avait pas de cheveux, pas d'ongles, étant venu trop tôt, mais lorsqu'elle vit remuer cette larve, qu'elle la vit ouvrir la bouche, pousser des vagissements, qu'elle toucha cet avorton, fripé, grimaçant, vivant, elle fut inondée d'une joie irrésistible, elle comprit qu'elle était sauvée, garantie contre tout désespoir, qu'elle tenait là de quoi aimer à ne savoir plus faire autre chose.

Dès lors elle n'eut plus qu'une pensée : son enfant. Elle devint subitement une mère fanatique, d'autant plus exaltée qu'elle avait été plus déçue dans son amour, plus trompée dans ses espérances. *Une Vie* (chap. 8 ; p. 129 s.).

L'exemple suivant appartient au naturalisme/symbolisme. Il s'agit de la fin de l'introduction du dernier roman *Niels Lyhne* par le romancier danois J. P. Jacobsen : La mère du protagoniste a épousé un homme d'une certaine culture et s'est laissé fasciner par les perspectives que

son mari lui a ouvert. Maintenant elle voit (« car elle vit ») qu'elle a été décue, que l'amour avait prêté pour un moment à son mari un halo poétique, mais qu'il s'agit au fond d'une « caractère inférieur ». Il s'agit d'un « constat » valable pour le seul personnage, mais susceptible d'une lecture généralisante. Le lecteur a vite fait d'évoquer le thème de la déception, du bonheur comme illusion. On n'est pas fixé, on est tenté, à la fin du roman, d'attribuer à l'auteur cette même conclusion.

(15) (Niels Lyhnes mor) søgte Ensomheden for i Ro at sørge over sine tabte Illusioner. Thi det saae hun nu, at hun var bleven bittert skuffet og at Lyhne egentlig inderst inde ikke var forskjellig fra hendes gamle Omgivelser og at det, der havde bedraget hende, var det ganske Almindelige, at hans Kjærlighed for en stakket Stund havde omgivet ham med en flygtig Glorie af Aand og Højhed, hvad der saa ofte hændte med lavere Naturer (cap. 1; II, p. 25/36).

elle (la mère de Niels Lyhne) chercha l'isolement pour y pleurer ses illusions perdues. Elle voyait clairement qu'elle était allée au-devant d'une amère déception, que Lyhne ne différait pas des gens très ordinaires avec qui elle vivait avant de le connaître. L'amour lui avait prêté une auréole d'idéal, rapidement évanouie : c'est à cela qu'elle s'était trompée (p. 12).

Par parenthèse je voudrais ajouter qu'on trouve, réalisé par d'autres moyens, une conclusion analogue dans *Madame Bovary* :

(16) – Je l'aime pourtant! se disait-elle.

N'importe! elle n'était pas heureuse, ne l'avait jamais été. D'où venait donc cette insuffisance de la vie, cette pourriture instantanée des choses où elle s'appuyait?... Mais, s'il y avait quelque part un être fort et beau, une nature valeureuse, pleine à la fois d'exaltation et de raffinements, un coeur de poète sous une forme d'ange, lyre aux cordes d'airain, sonnant vers le ciel des épithalames élégiaques, pourquoi, par hasard, ne le trouverait-elle pas? Oh! quelle impossibilité! Rien, d'ailleurs, ne valait la peine d'une recherche; tout mentait! Chaque sourire cachait un bâillement d'ennui, chaque joie une malédiction, tout plaisir son dégoût, et les meilleurs baisers ne vous laissaient sur la lèvre qu'une irréalisable envie d'une volupté plus haute.

Mais avec la citation de Flaubert, nous sommes passés des verbes factifs au DIL, un DIL 'concordant'. Formellement, à ne regarder ni avant ni en arrière, le lecteur pourrait attribuer le désespoir métaphysique d'Emma à l'auteur (passant sur sa rhétorique un peu romantique).

Flaubert ne rejoint pourtant pas le désespoir de son héroïne, bien que, dans un sens, il puisse peut-être souscrire à son point de vue sur la vie (le « tempérament artiste », qui manque à Emma, les distingue). Le lecteur qui connaît ce qui précède s'en rend immédiatement compte.

*Emma* de Austen (analysé finement par Hough) offre un exemple, analysé par Banfield (p. 218).

(17) He (Frank Churchill) was silent. She believed he was looking at her ; probably reflecting on what she had said, and trying to understand the manner. She heard him sigh. It was natural for him to feel that he had cause to sigh. He could not believe her to be encouraging him. A few awkward moments passed, and he sat down again ; and in a more determined manner said,

“ It was something to feel that all the rest of my time might be given to Hartfield. My regard for Hartfield is most warm” —

He stopt again, rose again, and seemed quite embarrassed —

He was more in love with her than Emma had supposed ; and who can say how it might have ended, if his father had not made his appearance ? Mr. Woodhouse soon followed ; and the necessity of exertion made him composed (chap. 30).

A partir de cet exemple, Banfield en a construit un autre :

(18) Frank Churchill was in love with her, Emma realized (p. 192).

L'exemple authentique offre un DIL 'concordant', ou un proto-DIL. L'exemple construit présente un verbe factif qui, même en position introductive, n'aurait pas changé la valeur de vérité. Dans les deux exemples, rien ne garantit que ce soit l'auteur qui parle.

Et, ajoutons quelques mises au point :

- dans l'immense majorité des occurrences des romans et nouvelles, la vérité d'un énoncé introduit ou accompagné par un verbe factif n'est pas démenti par le récit ultérieur,<sup>1</sup> ce qui souligne l'importance de la lecture 'par défaut'. En l'occurrence, c'est la suite du roman qui démentit l'assertion introduite par le verbe factif. Dans les cas où la lecture par défaut est bloquée, il s'avère impossible d'attribuer à l'auteur

---

<sup>1</sup> La seconde partie de *Don Quijote*, présente une vingtaine de cas où la complétive de 'conociò' est vraie, contre les deux cas cités. Et pourtant le roman de Cervantes, axé sur l'erreur d'interprétation de la réalité, devrait offrir un bon terrain de chasse !

la 'voix' de la complétive introduite par les verbes factifs, et nous allons la chercher ailleurs, chez un personnage p. ex. Mais c'est le mérite de Banfield d'avoir, à partir de quelques cas particuliers, dégagé les propriétés de ces verbes factifs.

- seconde mise au point : si les verbes factifs dont la complétive résulte fausse (dans l'univers fictif) sont peu nombreux, il semble par contre qu'ils occupent souvent une place privilégiée dans les récits. Aussi bien la citation de *Niels Lyhne* que celle d'*Une Vie* tirent une espèce de conclusion d'une expérience antérieure, conclusion à nuance métaphysique et, dans le roman de Maupassant, nettement fautive : la maternité n'apporte pas de solution. Mais le DIL concordant peut assumer presque les mêmes fonctions :

Dans l'exemple tiré d'*Emma*, il n'y a pas d'indices sûrs de l'erreur du protagoniste ; tout au plus, le lecteur au courant des codes contemporains, a pu douter du jugement de l'héroïne en matière de sentiments. Mais au fond, ces signes rangent, pour le lecteur moderne, au même niveau que les indices non aperçus d'un bon roman policier, qui déclenchent à la fin de la lecture un : « mais oui, évidemment, j'aurais dû voir ça ».

Or, l'utilisation du DIL concordant, un peu comme celle des verbes factifs, présente souvent la vérité et le consentement de l'auteur. Mais, évidemment, il y a deux voix, sauf que dans ces cas c'est la voix de l'auteur qui s'évanouit devant celle du personnage – qui est son double ! Voici un exemple :

(19) Comme il l'aimait ! comme il l'aimait ! comme ce serait dur et long de se guérir d'elle ! Elle était partie parce qu'il faisait froid ! il la voyait, comme tout à l'heure, le regardant et l'ensorcelant, l'ensorcelant pour mieux crever son cœur. Ah ! comme elle l'avait bien crevé ! de part en part, d'un seul et dernier coup. Il sentait le trou : une blessure ancienne déjà, entr'ouverte puis pansée par elle, et qu'elle venait de rendre inguérissable en y plongeant comme un couteau sa mortelle indifférence. (Maupassant 1909, p. 203).

Dans l'identification au point de vue du personnage, Maupassant épouse partiellement sa conception de l'amour et, invite le lecteur à le suivre. Flaubert, par contre, a construit des parapets contre une dévia-

tion éventuelle du lecteur, qui figurent dans le contexte qui entoure la citation de *Madame Bovary*.

A cause de ses effets expressifs (exclamations, interrogations rhétoriques etc.) le DIL concordant est particulièrement susceptible d'entraîner l'identification du public (ou bien, de provoquer un rejet d'identification, au cas où le lecteur ne « gobe » pas le personnage-auteur), mais rien n'empêche d'utiliser le DIL de façon non pathétique (une jubilation trop forte de la part de l'Emma de Austen aurait peut-être donné le réveil au lecteur, tout comme le pathétique d'Emma Bovary aurait peut-être éveillé de toutes façons un petit soupçon, si le lecteur n'avait pas déjà été averti). Austen rejoint ainsi, dans le passage cité et plusieurs autres, ce que j'ai appelé la pseudo-monophonie, destinée à se dissoudre à la fin du roman.

### **La 'monophonisation' pendant la réception**

Tout d'abord se pose la question de notre ignorance, toute relative qu'elle soit. Si on ne perçoit qu'une voix, c'est peut-être qu'on ne distingue pas les autres. Une expérience fort utile est de lire des textes dans une langue et une culture/tradition littéraire qu'on connaît mal. C'est mon cas pour l'espagnol ou le russe. Bien des fois, si je regarde les notes au *Don Quijote* p. ex., je m'aperçois que j'ai laissé échapper des nuances et parfois très importantes, et que souvent ces nuances inaperçues concernent la polyphonie. Il s'agit de citations ou allusions, parfois très polémiques, mais qui exigent des connaissances encyclopédiques pour être remarquées.

C'est le cas de quelques exemples russes (en traduction française) cités par Bakhtine (1978 : pp. 122-151). Pas tous, évidemment, bien souvent la polyphonie est soulignée par des effets de style, ou bien le récit d'auteur utilise les mots qu'auraient pu prononcer les personnages, ce qui a été appelé plus tard la contagion stylistique. D'ailleurs, un premier degré de monophonisation est peut-être inhérente à toute traduction.

En lisant dans une langue mal connue je vais directement au référent (fictif), je 'monophonise' le texte. Le plus souvent, l'acception

courante des mots suffit pour faire un sens et le lecteur un peu pressé en reste là. Au fond la formation philologique ne consiste pas seulement à établir la bonne signification, mais tout aussi bien à dégager les allusions, les doubles sens, à déployer toute la richesse du texte.

Je me demande donc si quelque chose de semblable ne s'est pas passé durant la longue réception de l'épopée. Un grand nombre de mots à double sens, de mots avec un regard à côté, ont dû avoir été 'monophonisés'.

### **Parenthèse sur l'épopée**

Ce qui suit est une parenthèse, mais une parenthèse nécessaire. J'ai déjà évoqué l'épopée, ou mieux : une épopée : *La Chanson de Roland*. Ma suggestion est la suivante : Une certaine littérature de cour, 'aulique' manifeste une tendance vers la monophonie. Mais à mon avis cette tendance se trouve partout. Par contre l'ancienneté d'un poème ne garantit nullement son monophonie. Dans la littérature monophonique, on a souvent recours aux ancêtres, il est vrai, mais « le bon vieux temps » héroïque est un terme tout relatif. A Madame de la Fayette il suffit de revenir environ cent ans en arrière :

(20) La magnificence et la galanterie n'ont jamais paru en France avec tant d'éclat que dans les dernières années du règne de Henri second (*La Princesse de Clèves*, début du roman).

Je voudrais donc proposer deux choses :

- que l'épopée, à y regarder de plus très est un genre idéal qui doit son existence plus aux poétiques qu'à la pratique du texte, mais que les réalisations offrent une grande variété.
- le soupçon qu'au moins les poèmes homériques sont assez fortement polyphoniques, mais que ce fait a été négligé par le culte dont ils ont été l'objet depuis l'Antiquité et par leurs traducteurs.

Bakhtine oppose de façon tranchée l'épopée (précisons : l'épopée idéale) aux autres genres. A l'opposé d'autres genres polyphoniques (satire

ménippée, littérature carnavalesque etc.) l'épopée aurait été d'ordre monophonique :

(21) L'homme épique est également privé d'initiative linguistique : le monde épique ne connaît qu'un langage seul et unique, déjà constituée (Bakhtine : 1978/1987 p. 486).

Or, après la lecture d'une nouvelle et excellente traduction de *Illiade*, des doutes me sont venus : J'ai cru entendre des voix différentes, ainsi la façon dont Achille rabroue Thersite (chant II) me semble relever d'un langage assez cru (mais rendu de façon plus 'aulique' par d'autres traducteurs). D'ailleurs la description de l'épopée proposée par Bakhtine me semble être des plus contestables.

Cela pose un certain nombre de questions que je ne saurais que poser, sans prétendre à arriver à des réponses simples. Commençons par l'aspect langagier.

On lit chez Bakhtine que « Le monde du récit épique, c'est le passé national, le monde des " commencements " et des " sommets " » (p. 449), et que « dans le passé tout est bon » [p. 451]. Il s'agirait d'une légende nationale, inaccessible à l'expérience personnelle (p. 452). De plus, quant à la 'distance épique' :

(22) Le monde de l'épopée est totalement achevé, non seulement comme événement réel, mais aussi quant à son sens et sa valeur : on ne peut ni le changer, ni le réinterpréter, ni le réévaluer (p. 453).

J'avoue avoir quelques difficultés à comprendre. Si les caractéristiques de l'épopée avancées par Bakhtine sont justes, à quoi tiennent-elles ? La prétendue monophonie de l'épopée, tient-elle à notre ignorance relative des codes connus par le public ?

D'ailleurs – un peu pour provoquer – l'épopée (telle que l'entendent les poétiques) a-t-elle jamais existé ? Ou plutôt, doit-elle, en tant que genre, son existence au poétiques et peut-être surtout, à son inscription dans la dialectique de l'esprit due à Hegel.

Quels sont les traits permanents qui caractérisent *L'Illiade*, *l'Odyssée*, *l'Énéide*, *La Chanson de Roland*, *le Niebelungenlied*, *el Cantar del Mio Cid* ?

- Oralité ? (mais *l'Énéide*, le prototype pour les poétiques est une création livresque et les poèmes homériques sont devenu la proie des philologues se jetant sur un genre mort).
- Culte officiel ? Oui pour Homère et Virgile, non pour les *Nibelungen* et pour *Roland* (oubliés, mais survivant dans la culture populaire jusqu'aux livres bleus ou populaires, *la Chanson de Roland* inaugurant un genre productif pendant plusieurs siècles et ouvert aux effets comiques, genre qui se prolonge dans des poèmes chevaleresques ont les exemples les plus connus sont les deux *Orlando* de Boiardo et d'Arioste), pleins d'effets polyphoniques.
- Passé (mythique) national, voire ! Virgile traite un passé d'emprunt (faisant Rome descendre de Troie), le héros du *Cantar del Mio Cid* est un personnage historique, mort une cinquantaine d'années avant la rédaction du premier poème du cycle. Et *l'Odyssée* n'est-ce pas un récit de voyages romancé ?
- Conscience historique ? Il semble bien que les poèmes homériques témoignent d'une conscience historique nette chez les auditeurs contemporains grecs, disons de l'époque d'Eschyle. Les us et coutumes des guerriers, leurs armement qui remontent, d'après plusieurs savants, à l'âge de bronze ont bien dû marquer une altérité historique. On a donc peut-être bien conscience, contrairement à ce qu'avance Bakhtine (1978, p. 451) de la relativité du passé. Par contre, *la Chanson de Roland* semble mettre en scène une féodalité contemporaine aux premiers auditoires, mais encore inexistante à l'époque de Charlemagne, temps de l'histoire située quelque trois cents ans avant la rédaction, mais est-ce que « le monde des héros se situe a un tout autre niveau de temps et de valeurs, inaccessible, coupé par la distance épique (1978, p. 450) » ? Il me semble, au contraire, que la problématique exposée par *la Chanson de Roland* est, pour l'auditoire contemporain de la rédaction, d'une actualité précise et brûlante.



## L'aliénation

Mais revenons au dialogisme. Il ne faut évidemment pas s'imaginer que le monologisme prenne racine dans une société harmonieux, sans problèmes. Cette société fonctionne sur fond d'exclusion.

Dans les épopées, dans les tragédies antiques, dans les premiers romans de chevalerie, rares sont les gens du peuple, et il ne jouent guère que le rôle de comparses. Ce qui ne veut pas dire qu'ils sont totalement absent. La théorie des genres du moyen âge est en même temps une théorie de la compartimentation sociale, comme on le voit clairement de la roue de Virgile :<sup>2</sup>

Qui plus est, l'imitation, le 'réalisme' se trouve, comme on le sait, proscrit par Platon (*La République*, III, 396c-d).

Le Socrate de Platon ne serait guère disposé à imiter un inférieur ni, à fortiori, de prendre son point de vue au sérieux, de dialoguer avec lui.

---

2

<i>Bucolica</i>	<i>Georgica</i>	<i>Aeneis</i>
humilis stylus	medioris stylus	gravis stylus
pastor otiosus	agricola	miles dominans
Tityrus, Melibaeus	Tripolemus, Caelius	Hector, Ajax
ovis	bos	equus
baculus	aratrum	gladius
pascua	ager	urbs, castrum
fagus	pomus	laurus. cedrus
docere	delectare	movere

Cf. Curtius, Ernst Robert 1969 (1948): *Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter*. 7<sup>e</sup> Auflage. Francke Verlag, Bern & München, s. 207, Anm. 3 og 238; Faral, E. (ed) 1923: *Les Arts poétiques du XII<sup>e</sup> et XIII<sup>e</sup> siècle, recherches et documents sur la technique littéraire du moyen âge*. Bibliothèque de l'École des Hautes Études, Sciences hist. et phil. fasc. 238.s. 87 og HL §1079, 1-3, ainsi que Lausberg, Heinrich 1973 (1960): *Handbuch der literarischen Rhetorik*. Max Hueber Verlag, München. §1244, "elocutio", VI.

Et quant à la faculté de provoquer le rire, c'est dans *L'Iliade* Thersite, guerrier laid, s'approchant de la plèbe, qui la possède (II,215).

Néanmoins le développement du réalisme suit son cours, grosso modo parallèlement à l'évolution sociale. Et le réalisme (réalisme 'psychologique') s'accommode parfaitement de la polyphonie, mais pas nécessairement du dialogisme. Bakhtine signale lui-même qu'une certaine polyphonie se combine fort bien avec une structure hiérarchique. 'mot (slovo) objectivé', mot 'convergent' ou 'divergent', parodie etc. se combine fort bien soit avec l'identification, soit avec la distanciation auteur-lecteur-personnage. Ainsi, le développement du style (ou 'discours') indirect libre ou de la contagion stylistique n'est pas particulièrement propice au dialogisme : il accompagne souvent la réification d'un personnage, comme dans l'exemple suivant de Zola.

(23) Que d'embêtements ! A quoi bon se mettre dans tous ses états et se tur-lupiner la cervelle ? Si elle avait pu pioncer au moins ! Mais sa pétaudière de cambuse lui trottait par la tête. (*L'Assommoir*, chapitre xii ; 1970, p. 562).<sup>3</sup>

Le protagoniste, Gervaise est sur le point de mourir – en argot ! Or, rendre la manière de parler (curieuse ou vulgaire) d'un personnage se situe le plus souvent au même niveau que la description de son apparition insolite. Mots, physionomies et habits chosifient souvent un personnage. On pourrait même, à propos des nouvelles techniques de rendre la conscience et même la sous-conversation, parler d'une nouvelle colonisation de la psyché (Olsen 1999 ou 2001b) : plus on pénètre dans l'âme et plus on l'objectivise.

---

<sup>3</sup> Pour le style indirect libre de Zola dans *L'Assommoir*, cf. Niess (1974-75 : 124-135). Tout comme Niess a pu constater que la fréquence de l'usage du style indirect libre s'accroît considérablement avec *L'Assommoir* (et l'attention donnée aux prolétaires) on peut, dans les derniers romans des *Rougon-Macquart*, étudier la modification de l'usage de ce procédé : de l'attention portée sur la forme, Zola passe à l'attention donnée au contenu, en l'espèce à l'usage du porte-parole s'exprimant en style indirect libre. Dans *Le docteur Pascal*, cela crève les yeux ; dans *L'Argent*, avant-dernier roman des *Rougon*, ce procédé est déjà fréquent, sans que Zola s'identifie pour autant à cent pour cent avec les points de vue exprimés, ceux de Saccard, notamment.

Ou bien, à l'autre pôle, la fusion avec un personnage sympathique n'est guère plus propice au dialogisme, on l'a vue par l'extrait de Maupassant, cité ci-dessus. Il y a donc lieu de distinguer polyphonie et dialogisme. La différence des voix enregistrées n'est pas une garantie d'une écoute.

La polyphonie pleine, telle que Bakhtine la trouve chez Dostoïevskij, présuppose probablement une aliénation, une auto-alinéation, que je définirais par la double vision que l'homme moderne a de lui-même et d'autrui : il se voit à la fois de l'extérieur et de l'intérieur, il colle moins à son image sociale, à celle que les autres se forment de lui. L'individualisme est dans ce sens une libération. Mais en même temps, l'homme devient un objet de connaissance pour diverses sciences voire, pour un Foucault l'homme est constitué par les 'sciences humaines'.

Le Moyen-Âge a bien connu une aliénation, mais elle accompagnait les distinctions sociales (haro sur le 'vilain'). Et elle était rituellement abolie, aussi bien dans le 'carnaval' (auquel Bakhtine a consacré de belles pages) que – en principe au moins – dans le discours religieux. Le sérieux laïque (le laïque n'est pas sérieux par définition) a rayé ses deux approches au prochain (le sérieux a aboli le carnaval et la laïcité le discours religieux). Mais à l'intérieur d'un groupe régnait une entente qui n'excluait évidemment pas des oppositions violentes.

Le dialogisme de Dostoïevskij, contrairement à 'l'entente' traditionnelle, limité au prochain d'un groupe homogène, fonctionne au travers d'une séparation, idéologique, sociale ou autre. En effet, les personnages de Dostoïevskij n'appartiennent pas tous, loin de là, à une couche sociale présentée comme normale. Ces personnages ont pour ainsi dire traversé l'aliénation : nous les voyons dans leur particularités pour, tout de suite après, les écouter comme nos égaux.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Les analyses d'un Auerbach pourraient utilement suppléer celle de Bakhtine : plus le réalisme s'étend et plus il devient capable de saisir 'l'homme en l'homme', mais sans aucune nécessité : ainsi les techniques de description psychologique peuvent servir aussi bien à la colonisation de la psyché qu'à l'ouverture vers une compréhension.

Pour conclure provisoirement disons que le 'dialogisme' n'est pas une technique. Ainsi j'ai avancé des raisons qui me semblent bonnes pour refuser au DIL une fonction propice au dialogue (cette technique est encline à se réduire soit à la réification soit à l'identification). Le dialogisme présuppose dans un certain sens la libération-réification qui caractérise les sociétés modernes, mais il n'en est pas un effet automatique. Il apparaît sporadiquement chez quelques grands auteurs pour surmonter la réification qui est une tendance nécessaire d'une société toujours plus complexe.

Quand au travail dans notre groupe, il s'avère, nous nous en doutions depuis le début, que le concept de polyphonie et celui de dialogisme ne sont nullement synonymes. Bien au contraire, un texte à effets polyphoniques multiples peut fort bien s'opposer au dialogue au sens de Bakhtine.

## Bibliographie

- l'Association des Bibliophiles Universels* (ABU). Adresse internet : <http://www.abu.cnam.fr/>. Sur ce site ont été consultés les textes de *la Chansons de Roland*, de Flaubert, d'*Une Vie* de Maupassant.
- Bakhtine, Mikhaïl 1978 (1975) : *Esthétique et théorie du roman*. Gallimard, Paris
- Banfield, Ann (1982) : *Unspeakable Sentences. Narration and representation in the language of fiction*. Routledge & Kegan Paul. Boston/London/Mel-bourne/Henley. Trad. *Phrases sans parole*, Seuil, Paris, 1995.
- Benveniste, É. (1966): « Les Relations de temps dans le verbe français » *Problèmes de linguistique générale*. Gallimard, Paris.
- Cervantes, Miguel de (1969) : *Don Quijote* 1-8. Clásicos castellanos, Madrid.
- : Texto electrónico por Fred F. Jehle. OBRAS COMPLETAS DE MIGUEL DE CERVANTES SAAVEDRA. Copyright © 1941 Rodolfo Schevill. Copyright © 1997 Fred F. Jehle & Purdue Research Foundation.
- La Chanson de Roland* (1993) : Éd. J. Dufournet. GF-Flammarion, Paris.
- Cohn, Dorrit Claire (1978) : *Transparent minds. Narrative modes for presenting consciousness in fiction*. Princeton University Press, Princeton. Trad. fr. : *La transparence intérieure*. Alain Bony, Seuil, Paris.
- Ducrot, Oswald (1980) : *Les mots du discours*. Les éditions de minuit, Paris.
- Flaubert, Gustave (1971) : *Madame Bovary*, éd. Class. Garnier, Paris.
- Fløttum, Kjersti (2000) : « La dimension énonciative dans les typologies textuelles » *Actes du XIVe Congrès des Romanistes scandinaves*, Stockholm 10-15 août 1999. cd-rom.

- Foucault, Michel (1966) : *Les Mots et les choses*. Gallimard, Paris.
- Holquist, Michael (1990) : *Dialogism : Bakhtin and his world*. Routledge, London.
- Homère (1999) : *Homers Iliade*. traduit par Otto Steen Due. Gyldendal, Copenhague.
- Hough, Graham ( 1970) : 'Narration and dialogue in Jane Austen' in *The Critical Quarterly*, XII.
- Jacobsen, J. P. (1972) : *Samlede Værker II*. Rosenkilde og Bagger, Copenhagen.
- (1898) : *Entre la vie et le rêve* – Niels Lyhne. Calman Lévy, Paris.
- Kiparsky, Paul & Kiparsky, Carol (1971) : « Fact » in D. Steinberg & L. Jacobovits (éd) : *Semantics*, Cambridge U. P.
- Maupassant, Guy de (1909) : *Notre Cœur*. Éd. Conard, Paris.
- (1962) : *Une Vie* Le livre de poche, Paris.
- Niess, Robert J. (1974-75) : "Remarks on the *Style Indirect Libre* in *L'Assommoir*" *Nineteenth-Century French Studies*, vol. III, Nos. 1 & 2, pp. 124-135.
- Nølke, Henning (1983) : Les adverbes paradigmatiques. *Revue Romane* numéro spécial 23, Copenhague.
- Nølke, Henning & Olsen, Michel (2001) : « *Puisque* : marqueur de polyphonie ? », *Faits de langue*. (à paraître)
- Olsen, Michel (1999) : « Sarraute: La Voix de l'authenticité ? ». *Études de linguistique et de littérature dédiés à Morten Nøjgaard*, éd. G. Boysen et J. Moestrup. Odense University Press, pp. 369-386.
- (2001a) : (à paraître) « *Puisque* - syllogisme caché ». *Revue Romane* 36,1.
- Rabatel, Alain (1998) : *La construction textuelle du point de vue*. Delachaux et Niestlé, Lausanne/Paris.
- (1999) : « *Mais* dans les énoncés narratifs : un embrayeur du point de vue et un organisateur textuel », *Le Français moderne* n° 1.
- Vuillaume, Marcel (1979) : *Le fonctionnement des déictiques de temps dans les textes narratifs en allemand*. (Linguistica Palatina ; 26), Paris.
- Vuillaume, Marcel (1990) : *Grammaire temporelle des récits*. Paris : Editions de Minuit.
- Zola, Émile (1964) : *L'Assommoir* Le livre de poche, Paris.